

- Библер В.* От наукоучения к логике культуры. М., 1991.
- Библер В.* Цивилизация и культура: Философские размышления в канун XXI века. М., 1993.
- Васильченко Е.* Музыкальные культуры мира: Культура звука в традиционных восточных цивилизациях (Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия): Учеб. пособие. М., 2001.
- Вернадский В.* Философские мысли натуралиста. М., 1988.
- Денисов Э.* Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986.
- Ивин А.* Социальная философия. М., 2003.
- Каган М.* Музыка в мире искусств. СПб., 1996.
- Кириллова Н.* Медиакultura: от модерна к постмодерну. М., 2005.
- Левинас Э.* Философское определение идеи культуры // Глобал. проблемы и общечел. ценности: Сб. переводов с англ. и фр. М., 1990.
- Маклюэн Г.* Понимание медиа: внешние расширения человека. М., 2003.
- Мартынов В.* Зона opus posth, или Рождение новой реальности. М., 2005.
- Медведев В., Алдашева А.* Экологическое сознание: Учеб. пособие. М., 2001.
- Мельникас Л.* Экология музыкальной культуры. М., 2000.
- Михайлов Дж.* О возможности и необходимости универсальной терминологии в музыке // Вопр. философии. 1999. № 9. С. 109—121.
- Тейяр де Шарден П.* Божественная среда. М., 1994.
- Тейяр де Шарден П.* Феномен человека: Пер. с фр. М., 1987.
- Уфимцева Е.* XX век в музыке Запада: Пути эволюции. Перспективы. Екатеринбург, 2003.
- Швырев В.* Рациональность как ценность культуры: Традиция и современность. М., 2003.

Ю. В. Золоткова

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО В ПОЭЗИИ Э. МОНТАЛЕ

Человек мыслит диалогично. Культура также насквозь диалогична. Впервые мысль о первичном диализме человеческого сознания высказал Л. Фейербах [1955]. Позднее отношения между автором и реципиентом как отношения между двумя необходимыми друг другу личностями, общающимися через художественное произведение, как общение «неповторимых культур» исследовал В. Библер [1991, 288]. Он высказал мысль о том, что культура способна жить и развиваться только на «границах культур» [Там же, 286]. Ю. Лотман писал о «кристаллической решетке взаимных связей» [Лотман, 2004, 225], которые проявляются в разных сферах, в том числе на границах взаимодействия разных видов искусств. Любое авторское произведение ведет творческий диалог с прошлой, настоящей и даже будущей культурой. Каждый автор соприкасается с творчеством других авторов, других видов искусства, других стилей, направлений, идей, вступает с ними в диалог. Но Ю. Лотман подчеркивает, что диалог предполагает как точки соприкосновения, так и точки расхождения участника культурного диалога. Поэтому мы говорим об отличиях авторов друг от друга, о разных стилях, о разном языке искусств.

В данной статье мы исследуем диалог поэзии и музыки. А точнее, особый его аспект, связанный с проблемой музыкальности поэзии, музыки стиха, который мы рассмотрим на примере творчества итальянского поэта Э. Монтале, лауреата Нобелевской премии 1975 г., реформатора итальянского стиха XX в., чье творчество высоко ценил Иосиф Бродский — другой нобелевский лауреат.

Определимся с понятиями, которыми мы будем оперировать в статье, такими как музыкальность поэзии, музыка стиха, музыкальное пространство, которые ставят вопросы о сходстве и различии таких видов искусства, как музыка и поэзия, об особом времени проживания, протекающем в музыке и в поэзии, а следовательно, о границе между искусством и жизнью.

Говорить о музыке стиха можно в двух аспектах. Во-первых, стихотворение, как и музыка, может восприниматься слухом. Оно звучит. Читаем ли мы стихотворение вслух или проговариваем про себя, в любом случае мы воспринимаем его звучащим определенным образом. И тут важное значение играет форма стихотворения: размер, ритм, рифма, а также интонация, психологический жест, звукопись, что в той или иной степени присуще и музыке. Поэзия использует схожий с музыкой инструментарий. Мелодию в музыке можно сравнить с интонацией в стихотворении. Ритм присутствует и в музыке, и в стихотворении. Музыкальные жанры рондо и вариации сравниваем с рифмами (циклической, парной, мужской, женской, ассонансной, неточной, внутренней и др.), звукопись — с тональностью. Размер стиха (ямб, хорей), где важную роль играют ударения, схож с музыкальным размером, высчитываемым разными долями — четвертными, половинными, целыми, а «плавающий» размер — с музыкальными импровизациями. Благодаря размеру стиха и музыкального произведения мы попадаем в особое звучание, отличное от обычной речи, более концентрированное, более насыщенное, стоящее на грани объективного мира и его отображения.

Таким образом, слушая или сочиняя музыку, равно как и читая или сочиняя стихотворение, слушатель или музыкант, поэт или читатель попадают в особое время проживания произведения, где все чувства, эмоции, воспоминания проживаются концентрированно, «мгновенно». При этом человек что-то выбирает для творческого осмысления, что-то отбрасывает. В момент творчества он живет как бы в двух измерениях: пространство культуры словно стоит на границе, с одной стороны, обычного, ограниченного существования, с другой — отображения, осмысления его.

Второй же аспект музыкальности поэзии состоит в том, что само понятие музыки здесь употребляется метафорически, будучи примененным для обозначения литературного феномена. Под музыкой в данном случае понимается особое настроение стихотворения, передаваемое через интонацию. Она заключена в том комплексе эмоций, чувств, внутренних движений души, и бессознательных, и вполне осознанных, которые «просачиваются» в стихотворение. Автор передает их, обращаясь ко всем органам чувств читателей (в том числе и «шестому чувству»): к зрению (стихотворение вызывает в сознании зрительные образы, а кроме того, имеет свою графику); к слуху (стихотворение вызывает в сознании слуховые, музыкальные образы-ассоциации, тем более если читается вслух); в то же время

стихотворение может вызывать посредством воображения тактильные образы-ассоциации (касания, дыхания, ощущения, как это делали акмеисты, исповедуя «шершавость», «вещность» поэтических образов) или обонятельные образы-ассоциации (запахи, ароматы вспомним «Незнакомку» А. Блока), а также вкусовые образы-ассоциации (физические вкусовые ощущения) и эстетические (вспомним стихи Рильке из цикла «Сонеты к Орфею»).

И в результате всех этих «воздействий» стихотворение рождает в душе читателя ту «музыку», которую хотел передать автор и которую мы воспринимаем всей совокупностью чувств, сводимых воедино мышлением.

Причем иногда сама музыка, интонация приходят к автору в момент написания стихотворения бессознательно, как некий эмоциональный порыв, переходящий в мотивчик, бормотание или ритм еще до того, как родится все стихотворение и обозначится какой-то смысл. И этот мотивчик парадоксальным образом связан со звуковым фоном и эмоциональным климатом того места, где живет автор. Эти последние являются внутренним «музыкальным пространством» автора, той средой, или тем «сором», из которого «растут стихи» [см. об этом: Ахматова, 1986, 11]. Иначе говоря, этот «музыкальный фон» имеет объективные, внешние причины¹.

Но существенное отличие музыки от поэзии в том, что поэзия имеет дело непосредственно со словом. А слово есть прямое выражение мысли. В слове уже содержится некий смысл. Поэзия апеллирует не только к эмоциям, но и к сознанию. Поэзия должна быть не только интуитивно «музыкальна», но и осмысленно «музыкальна». С этих позиций обратимся далее к анализу поэзии.

* * *

Рассмотрим, каковы истоки творчества поэта, каким образом музыка пробуждала его поэтический «голос», каков некий автобиографический аспект впитанной юным поэтом «музыкальности».

У музыки Э. Монтале учился эстетическому «проживанию». В своей первой книге (своего рода предкниге, «предыстории»; опубликована в 1922 г. под названием «Аккорды-Видения и чувства девушки-подростка») Э. Монтале пытается передать свои впечатления от услышанной музыки. Не случайно его стихи носят названия музыкальных инструментов: «Скрипка», «Виолончель», «Контрабас», «Флейта-фагот» и др. В этих стихах сконцентрировались впечатления, почерпнутые из занятий пением с экс-баритоном маэстро Эрнесто Сивори, которые Эудженио брал в возрасте 19—27 лет. Занятия музыкой тесно переплетались у него с событиями личной биографии и предопределяли их. Повлияли на юного Эудженио беседы о музыке со старшей сестрой Марианной (училась на филолога и философа). Помогли в становлении поэта и занятия чтением в Коммунальной библиотеке Берио, где Э. Монтале читал не только итальянских писателей, но и иностранных поэтов и писателей на языке оригинала [см.: Montale, 1987, 25—26]. Приобщение

¹ Этот вопрос более подробно рассмотрела в своей монографии Е. Петрушанская [2004].

к мировой культуре и музыке способствовало формированию личности поэта, на долю которого впоследствии выпали серьезные испытания (служение в армии и участие в сражениях Первой мировой войны). Позднее, уже после Второй мировой войны, став известным поэтом, Э. Монтале будет сотрудничать с миланскими и флорентийскими газетами в качестве критика, будет много путешествовать и напишет ряд музыкальных эссе, вошедших в сборник «Премьеры в Ла Скала», в которых он проанализирует авангардную музыку К. Дебюсси, И. Стравинского и других композиторов конца XIX и XX в.

Где-то с началом занятий музыкой Э. Монтале совпало и создание первых стихов. К вошедшим в первую опубликованную книгу («Панцири каракатицы») относится и стихотворение «Менестрели», посвященное К. Дебюсси, в котором Эудженио Монтале передает свои впечатления от музыки французского композитора-импрессиониста.

Накатывается рефрен
на зноем залитые витражи, и дробится аккорд.
Сжимает горло от сдавленных нот.
Смех, которым прыскают из немоты,
прокалывает часы пустоты.
Его озвучивают три оставшиеся вакханки,
одетые в газетные гранки,
с инструментами, которых не видел никто никогда,
похожие на странные воронки, когда
они раздуваются, иногда и сдуваются.
Музыка без шума,
который с улицы накатывает,
она поднимается и водопадом падает,
окрашивается красками, то как спелая рожь,
то как огонь — алыми.
И увлажняются очи так, что мир — звучен,
сквозь прищуренные очи,
купается в белом свете прозрачном.
Музыка низвергается, грохочет и зависает,
то вновь появляется, то, далекая,
задушевная, сходит на нет.
Почти не слышна, но будто ею — дышишь.
Гори же ты,
даже среди уличных плит лета, сердце
потерявшееся! И неосторожно, в секунды эти,
пробуй незнакомые ноты на твоей флейте.

[Montale, 1984, 16]²

Само это стихотворение напоминает изысканно-утонченную музыку К. Дебюсси. Она словно накатывается и падает, как волны, вызывая ассоциации с известным произведением «Море». В стихотворении музыка волн передана ритмом, «пла-

² Переводы — Ю. В. Золотковой. Консультации по итальянскому языку Ю. А. Стуликовой.

вающим» размером и особой схемой рифмовки, которая не имеет строгой формы у Э. Монтале, а скорее фиксирует мысль, эмоцию, настроение. Нами при переводе сохранен общий формальный принцип поэзии Э. Монтале, но он применен не буквально, а с сохранением системы русского стиха, лучше воспринимаемой русским слухом. Смысловая же точность максимально приближена к оригиналу. Форма стиха у Э. Монтале не строгая, с применением внутренней рифмы: *con istrumenti mai veduti/ simili a strani imbuti / che si gonfiano a volte e poi s'afflosciano* (...с инструментами, которых не видел никто **никогда**, / похожие на странные воронки, **когда** /они раздуваются, **иногда** и сдуваются). Э. Монтале применяет также и разные виды рифм — точную, неточную, ассонансную (*imbuti — volte*), плавающую. При переводе нами используется и особая звукопись, которая присутствует и в поэзии Э. Монтале, когда шипящие звуки «джи»(*gi*), «цы»(*zi*) словно обрамлены сонорными и гласными звуками «элло»(*ello*), «али»(*ali*). И эта черта уже присутствует в итальянском языке и отмечена Э. Монтале. Возможно, в этом языке проявляется влияние какого-нибудь восточного языка, может быть — тюркского, с его характерными шипящими звуками (в результате как бы возникает восточный и европейский языковой диалог).

В этом стихотворении присутствует и особая интонация, передающая в стихотворении «мелодию» музыки К. Дебюсси, похожую на плещущиеся волны: *Musica senza rumore/ che nasce dalle strade, / s'innalza a stento e ricade* (Музыка без шума, / который с улицы **накатывает**, / она **поднимается** и водопадом **падает**). Выделенные слова показывают высшие и низшие точки повышения и понижения интонации. Таким образом, Э. Монтале учится у музыки не только «проживанию» жизни, но и поэтической композиции.

Важно и то, что Э. Монтале словно переводит музыку К. Дебюсси в зрительно (живописно)-эмоциональный план. Он пишет еще, что именно музыка К. Дебюсси, а не какие-то события вдохновила его на собственное творчество (*И неосторожно, в секунды эти, / пробуй незнакомые ноты на твоей флейте*). Здесь можно ассоциировать поэзию с флейтой Пана, звучащей в известной Э. Монтале прелюдии К. Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна».

Итак, музыка пробудила в Э. Монтале творческое начало *a priori*, «до всяческого опыта», научила его чувствовать: переживать радость и печаль, восторг и отчаяние, трепет, боль и протест.

В последующем творчестве Э. Монтале музыка присутствует в особой эмоциональной насыщенности, особой концентрации чувств в стихах, что приводит, по выражению итальянского критика П. Менгальдо, к своеобразной «психологической закрытости» автора [Poeti italiani, 1978, 522—523]. Э. Монтале остается закрытым для мира в пространстве своего стихотворения, в котором мир только просвечивает через авторскую оценку. Э. Монтале не выплескивался наружу, а сохранял грань, удерживающую его в равновесии между искусством и жизнью. Не случайно позднее (в автобиографических «Замыслах») Э. Монтале написал о «стеклянном колпаке», который отгораживал его от мира. Внутри «колпака» — в стихотворении — его свобода. «...Мое желание, проникновение в суть оставалось

музыкальным, инстинктивным, незапрограммированным...» [Montale, 1987, 7]. О понятии границы, в том числе между поэтическим и реальным миром, писал Ю. Лотман: «Фактически все пространство семиосферы пересечено границами разных отдельных языков и даже текстов...» [Лотман, 2004, 263]. Это граница, возникающая между реальным миром и миром культуры, которая достигается в оценке — отстранении автора от мира, чувствуя которую, автор и создает стихотворение, обретая в оценке собственный поэтический голос и собственный стиль.

Музыкальность поэзии Э. Монтале приближается к пониманию единства поэзии и музыки древними греками — как искусства «изящного» и «гармоничного», переводящего хаос в космос. Но одновременно поэзия Э. Монтале отличается и живописностью: в ней присутствуют зримые, жизненные образы и символы.

Такой синтез музыкальности и живописности и определяет своеобразие стиля Э. Монтале. Эти черты присущи и другому стихотворению. Оно воспринимается своеобразным реквиемом, раскрывающим трагические образы смерти (быть может, на Э. Монтале повлияли события Второй мировой войны). Символом смерти является образ цветка — лилии (как призрак мучающегося человека).

Стихотворение было написано между 1940-м и 1942-м гг., когда Италия была фашистской, и помещено в части «Finisterre»³ («Край Земли») [Montale, 1984, 197—276; Золоткова, 2005, 39—41].

Если бы лилии красной поблекнувший призрак
мучил твое двадцатилетнее сердце...
(Заводь блестела
сквозь песчаное сито карьера,
выдры ныряли, лоснились, в камыш зарывались.
Башни, хоругви вставали,
нерадостный дождь побеждая.
И нисхождение под новое солнце свершилось
в вечном покое, совсем для тебя незаметно.)

Лилия красная, ты, принесенная в жертву,
в скалах далеких, увядшая в птичьем помете,
руки пятнающем и ледящем до дрожи...
Топкой канавы цветок вырастает
на холмике пышном, где времени шум, оглушая,
не задевает уже... и волнуется арфа Господня,
чтоб своевольно сделать подругою смерть.

[Золоткова, 2005, 39]

В нем при помощи ритма достигается особая — никнущая — интонация скорби и печали. Появляется интуитивное ощущение «болота», «топкости», где в «вязком» равновесии находятся силы добра и зла. В стихотворении рождается «мелодия» скорби, вырастающая из интонации набата и реквиема, переданного особым

³ Эта часть была тайно вывезена в Швейцарию и опубликована в 1943 г., в период антифашистской борьбы в Италии.

ритмом и цезурой: *del tempo piu' non affatica...: a scuotere/ l' arpa celeste, a far la morte amica* (...не задевает уже... и волнуется арфа Господня / чтоб своевольно сделать подругою смерть). Эта мелодия символизирует смерть, олицетворение арфы Господней: *цветок вырастает / на холмике пышном*. Ощущение реквиемности стихотворения достигается всем комплексом выразительных средств — музыкальностью, живописностью, философичностью, символичностью и т. п.

Итак, на основе проведенного анализа поэзии Э. Монтале можем сделать вывод, что в его стихах присутствует *музыкальная насыщенность* (концентрация), *музыкальные выразительные средства*, чувства, настроения, эмоции. Но в поэзии Э. Монтале проявляется диалогичность, т. к. музыкальные приемы сочетаются в ней с выразительными средствами других видов искусств. Э. Монтале соединяет в творчестве музыку и живописную импрессионистическую стилистику, что позволяет назвать поэта *экзистенциальным импрессионистом*, в чем и состоит уникальность и неповторимость его поэзии.

Ахматова А. А. Стихотворения и поэмы: Соч.: В 2 т. М., 1986.

Золоткова Ю. Птичьи тропы: Стихи и переводы. Екатеринбург, 2005.

Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2004.

Montale E. Poesie scelte. Milano, 1987.

Montale E. Tutte le poesie. Milano, 1984 (1990).

Петрушанская Е. Музыкальный мир Иосифа Бродского. СПб., 2004.

Poeti italiani del Novecento a cura di P.V. Mengaldo. Milano, 1978.

Сочинения Иосифа Бродского. Т. 1. СПб., 1997.

Г. С. Сабрекова

КОНЦЕПЦИЯ ТРАГИЧЕСКОГО У ШЕКСПИРА В РАННИЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА

Феномен трагического у Шекспира — один из ярких примеров в истории, представляющий как опыт осмысления европейского гуманизма. Он не имеет аналогов среди работ своих современников ни по глубине, ни по масштабу, ни по степени художественного своеобразия. Возникнув на разломе исторических эпох, искусство Шекспира явилось, с одной стороны, знаковым воплощением острейших коллизий своего времени, с другой — попыткой осмысления логики европейской истории, осознанием утраты фундаментальных ценностей, явившихся достоянием возрожденческих идей гуманизма.

Сама культурная ситуация, возникающая на рубеже XVI—XVII столетий, создала шекспировский трагизм как особый эстетический феномен, явившийся в проти-